

O erótico, o chulo e o obsceno em traduções e adaptações de William Shakespeare: *Hamlet, Romeu e Julieta* e *Otelo*

Marilise Rezende Bertin

Em *Shakespeare After All*,¹ Marjorie Garber inicia o texto com a seguinte frase: “Cada época cria seu próprio Shakespeare”. A partir dessa afirmação, ela não somente sustenta que as peças do famoso dramaturgo (1564-1616) transcenderam o tempo e o espaço físico alcançando perenidade, como também, de uma outra maneira, assevera que cada momento histórico recria seu próprio Shakespeare, assim como cada um compreende as peças do bardo dentro de um contexto específico e segundo sua visão particular.

Peças teatrais, óperas e espetáculos de dança revivem as peças do dramaturgo há séculos, nos mais variados pontos do planeta. O compositor Giuseppe Verdi (1813-1901), por exemplo, criou três óperas a partir de peças shakespearianas: *Macbeth* (1847), *Otelo* (1887) e *Falstaff* (1893). No livro *Post-Colonial Shakespeares* (Routledge, 1998), Ania Loomba descreve uma produção Kathakali de *Otelo*. Kathakali é uma forma estilizada de drama e tem semelhanças com o teatro Nô: faz uso de figurinos e maquiagem pesados, utiliza um sistema sofisticado de gestos, e as personagens geralmente são arquétipos.

¹ GARBET, Marjorie. *Shakespeare After All*. Anchor Books. New York. 2005.

Desde o último século, a indústria cinematográfica mundial vem adaptando as peças de Shakespeare para o cinema, ou tem escrito roteiros fictícios para filmes que versam sobre a vida e obra do bardo inglês. Muitos desses filmes alcançaram forte repercussão entre os críticos e o grande público. Um exemplo famoso é o filme romancado sobre a vida do bardo, *Shakespeare apaixonado* (1998), que ganhou sete prêmios Oscar. Outra produção cinematográfica de grande vulto foi *Ran* (1985), considerada uma obra-prima do diretor japonês Akira Kurosawa. Isso sem mencionar dois brilhantes trabalhos cinematográficos de Al Pacino, *Ricardo III – um ensaio* (1996) e *O mercador de Veneza* (2004).

Traduções e adaptações (a exemplo da adaptação em texto narrativo *Contos de Shakespeare*, escrita pelos irmãos Mary e Charles Lamb em 1878) nos mais diversos idiomas vêm, ao longo de quase três séculos, entretendo leitores de várias idades, em momentos históricos e sócio-culturais diferentes. No Brasil, os teatros estão sempre exibindo peças de Shakespeare. As novelas brasileiras com frequência trazem como enredo principal ou secundário peças ou partes delas, bem como reutilizam personagens shakespearianas, que, em um novo contexto, adquirem vida nova, porém, de outro modo, reforçam o texto shakespeariano que se eterniza e é refeito no “desenrolar dos tempos”.

As sementes da bardolatria podem ter começado a germinar na própria época em que Shakespeare viveu e alcançou notoriedade, quando lotava teatros londrinos com as encenações de suas peças. Um exemplo é o do poeta e dramaturgo Ben Jonson, grande rival e admirador de Shakespeare, que afirmou categoricamente, após a morte do bardo, que Shakespeare não foi de uma época, mas para todos os tempos.

As peças de Shakespeare encontraram terreno fértil na França. Shakespeare passou a ser muito discutido nesse país a partir de 1715. Voltaire (1694-1770) o considerava um diamante, porém bruto, e precisava ser lapidado. Em 1745 a primeira “tradução” de Pierre-Antoine de La Place (1707-1793), no *Théâtre anglais*, apareceu. La Place

foi responsável pela introdução de Shakespeare na França ao “traduzir” algumas peças de Shakespeare para o francês. Contudo, ele cortou e resumiu muitas cenas, especialmente as cômicas e as indecentes. No entanto, La Place não viu suas traduções encenadas. Voltaire e François Ducis (1733-1816) foram os primeiros escritores que tiveram suas adaptações shakespeareanas encenadas com sucesso em Paris. As muitas mudanças feitas ao longo do tempo nas reescrituras das peças do autor eram justificáveis à época: Shakespeare era considerado um gênio, porém indisciplinado e grosseiro.

É preciso lembrar que os franceses entendiam o teatro como aquele desenvolvido pelos gregos, a saber, o teatro clássico, em que três regras de unidade eram observadas: tema, tempo e lugar. Shakespeare não fazia uso dessa convenção: suas peças geralmente misturavam o gênero cômico com o trágico, aconteciam em mais de um lugar, durante um período de tempo longo, superior a vinte e quatro horas. O cômico shakespeareano fazia demasiado uso do obsceno, o que era visto negativamente pelos franceses. Não é de se estranhar, portanto, que os dramaturgos franceses não tivessem pudores ao optar por não manter a fidelidade completa ao texto original (quando levavam uma peça shakespeareana aos palcos), se a fidelidade implicasse em reprodução de um texto de mau gosto segundo a ótica francesa da época. Muito pelo contrário, a preocupação era fazer com que essas peças fossem belas aos olhos do povo. *Belles infidèles* (belas infiéis) foi a alcunha que esse tipo de reescritura teatral recebeu. Entretanto, não foi somente no teatro que Shakespeare fez sucesso na França. Suas peças adaptadas foram editadas em livros e futuramente traduzidas para muitas línguas, inclusive para o português. Em 1842, o *Otelo* do francês Ducis, traduzido por Gonçalves de Magalhães (1811-1882), foi publicado no Brasil, e encenado por João Caetano (1808-1863).

Algo curioso ocorreu na França nos séculos 18 e 19: apesar de ter havido uma “shakespearemania”, os tradutores/adaptadores precisavam adequar suas reescrituras de Shakespeare ao gosto francês, e acostumar o público a ir aos poucos aceitando idéias novas,

advindas do “genial, porém indisciplinado” dramaturgo inglês. Cabe, portanto aqui a seguinte pergunta: os franceses admiravam Shakespeare ou as recriações que surgiram a partir de suas peças?

As “traduções” e adaptações das peças de Shakespeare produzidas pelos franceses influenciaram outros países também, e por muito tempo. No Brasil, até a metade do século 20, as traduções para o português se embasavam nas “traduções” francesas, que expurgavam, dentre tantas coisas, as obscenidades do bardo; e Shakespeare, por muito tempo, passou a ser visto como um autor trágico por excelência, o cânone ocidental: ilibado, imaculado.

Segundo Neuza Lopes Ribeiro Vollet (2004), esse tipo de tradução estava sintonizado com “um discurso ‘divinizador’ e universalizante”, conformado à imagem canônica de Shakespeare, e se evidencia na linguagem requintada, solene e complexa, linguagem esta que faz com que muitos leitores não acostumados com leituras mais sofisticadas tenham as traduções shakespearianas, ou se entediem durante a leitura de tais textos.

Por outro lado, a leitura do texto “original”² é de difícil acesso, não somente por ser na língua inglesa, mas por contar com uma linguagem que tem uma estrutura complicada, muitas vezes metafórica, com um vocabulário antigo e extenso, distante historicamente do inglês utilizado nos dias de hoje, que tem uma linguagem diversa e mais direta. A visão tradicional sustenta que o sentido outro, chulo, presente nos trocadilhos de cunho sexual, fazia parte de um recurso oral, cuja intenção era despertar o interesse do público, principalmente daquele mais rústico que ficava nos *groundlings* – espaço ao redor do palco, abaixo dele, onde a população mais pobre assistia às peças em pé. Shakespeare tinha que conviver com censores e se esquivar deles, portanto muitas coisas não podiam ser ditas diretamente, embora elas estivessem quase sempre muito próximas de

² Colocamos original entre aspas porque sabemos que existem vários *Quartos*, uns considerados bons, outros nem tanto. Dessa forma queremos frisar que é difícil precisar um único original.

serem ditas; eram eufemizadas. Gestos possivelmente utilizados durante a encenação facilitavam a compreensão do sentido obsceno. Entretanto, no texto escrito, esse outro sentido muitas vezes não está explícito, a não ser que o editor faça uso de notas explicativas. Por conseguinte, um leitor de outra cultura, não familiarizado com Shakespeare, estará fadado a não perceber todos os significados de um texto tão rico.

Outro fato importante diz respeito às adaptações. É verdadeira a afirmação que grande parte das adaptações existentes no mercado brasileiro condensa de tal maneira o texto que esses se tornam distantes do “original” shakespeariano. São textos açucarados, a exemplo de *Contos de Shakespeare*, em que o cômico, representado pela linguagem vulgar, chula e obscena, bem como pelos trocadilhos grosseiros, quando não é eufemizado, é simplesmente censurado. A exemplo do que propõe Garber sobre a perenidade de Shakespeare (ainda que em outros moldes), Vollet invoca a função canônica do clássico inglês dizendo que “o Poeta Nacional da Inglaterra é visto como um mito deificado, transcendente, acima das contingências da passagem do tempo e das mudanças históricas, e suas traduções e adaptações³ são responsáveis pelo conseqüente reforço desta imagem para o público brasileiro”.

A prática endossa a teoria. Quando começamos a desenvolver nosso projeto de mestrado, que se propunha apresentar Shakespeare a alunos adolescentes e/ou adultos, estudantes da língua inglesa

³ O termo *adaptação* foi acrescentado por nós, para nomear uma outra prática muito comum, quando, por exemplo, o ato tradutório entre duas línguas tem como meta um público final específico, que necessita de um texto com características semelhantes às suas necessidades. Um texto de uma cultura X, quando entra em um país de uma cultura Y, por exemplo, pode fazer uso da adaptação e não da tradução ao querer facilitar, domesticar o texto inicial ao público da cultura de chegada, ou então recriá-lo, segundo a visão ou intenção daquele que reescreve o texto de partida. No exemplo específico, as adaptações “bem comportadas” que os irmãos Lamb fizeram para os jovens ingleses vitorianos das peças de um autor canônico do mesmo país, porém distante historicamente, evidenciam a intenção dos Lamb em trazer um Shakespeare moralmente correto, com o intuito que seus “contos” fossem um manancial de exemplos salutareos e dignificantes de conduta para os adolescentes ingleses.

e/ou portuguesa, era visível a surpresa deles quando mencionávamos que o bardo tinha, por vezes, uma linguagem obscena. Os alunos não imaginavam que as peças “originais” traziam palavras com sentidos múltiplos, um deles geralmente de cunho sexual. Esses outros sentidos não apareciam ou passavam despercebidos nas traduções; estavam ausentes nas adaptações em língua inglesa e portuguesa. Estas últimas, derivadas dos contos dos irmãos Lamb, traziam um agravante: eram escritas em texto narrativo, o que fazia com que muitos alunos acreditassem que Shakespeare havia sido um romancista.

A imagem que uma grande parte de brasileiros faz de Shakespeare é aquela de que ouviram falar: do autor trágico, difícil e maçante. E essa imagem os impede, de outra maneira, de perceber os sentidos sexuais velados presentes em muitas das traduções. Tal fato ficou claro para nós nestes últimos cinco anos de ensino de Shakespeare em inglês e em português para alunos jovens e adultos. Mesmo lendo tais eufemismos, ou até falas mais diretas em traduções mais modernas, via de regra os alunos mostraram-se incapazes de interpretar e compreender esses outros sentidos. Muitos desses alunos sugeriram que escrevêssemos uma adaptação que *explicasse* tais pontos por meio de notas de rodapé, para que o leitor aprendesse a percebê-los.

A solução por nós encontrada foi reescrever um novo texto teatral que tivesse todas as cenas e atos, porém em prosa, em linguagem mais direta, facilitada, com vocabulário reduzido que no entanto trouxesse, de maneira condensada, as principais idéias da grande maioria das falas das personagens. As falas famosas foram mantidas e o vocabulário elisabetano ou aquele inventado por Shakespeare foi explicado em notas de rodapé. Os principais jogos de palavras de cunho erótico e sexual foram preservados, sempre com explicações breves em notas de rodapé. A intenção seria apresentar um “novo” velho Shakespeare àqueles que estariam tendo um primeiro contato com as peças do bardo, ou então, em outra instância, a leitores de traduções das peças do dramaturgo, que tal-

vez não fossem capazes de perceber, pelas traduções, o lado cômico-chulo. Dessa forma, eu geralmente reescrevia um ato completo da peça, enviava para John Milton, que revisava o que eu escrevia e esclarecia as minhas dúvidas sobre o texto “original” shakespeariano. Fizemos até o presente momento três adaptações bilíngües de Shakespeare: *Hamlet*, *Romeo and Juliet*/*Romeu e Julieta* e *Othello*/*Otelo*.

A finalidade deste artigo é, portanto, analisar algumas partes de cunho chulo e obsceno presentes nos textos “originais” das referidas obras, utilizando as edições da Arden. A escolha da editora se justifica, uma vez que ela oferece um extensivo trabalho de notas de rodapé que explicam dados históricos, a linguagem de Shakespeare, bem como os sentidos sexuais. Analisaremos duas traduções de Barbara Heliodora (*Romeu e Julieta* e *Otelo: O mouro de Veneza*), uma de Millôr Fernandes (*Hamlet*), uma de Beatriz Viegas-Faria (*Otelo*), assim como duas versões atualizadas de Fernando Nuno (*Hamlet* e *Romeu e Julieta*). As referidas traduções serão comparadas aos originais, bem como às adaptações bilíngües escritas por mim e por John Milton: *Hamlet* (2005), *Romeo and Juliet*/*Romeu e Julieta* (2006) e *Othello*/*Otelo* (esta última no prelo).

Partimos então, a seguir, para a análise de tais trechos. Importa notar que os significados múltiplos podem aparecer em falas inteiras, em frases, ou em uma única palavra.

Hamlet

Hamlet, Act III. Scene I. (Texto “original”)

POLONIUS Do you know me, my lord?

HAMLET Excellent well. You *are a fishmonger*.

Hamlet. Ato III. Cena I. (Tradução de Millôr Fernandes)

POLÔNIO O senhor me conhece, caro Príncipe?

HAMLET Até bem demais; você é um *rufião*.⁴

Hamlet. Ato III. Cena I. (Tradução de Fernando Nuno)

– O senhor se lembra de mim?

– Perfeitamente. O senhor *vende peixe... ou talvez venda mulheres?*

Hamlet. Ato III. Cena I. (Adaptação nossa)

POLONIUS *Do you know me, my lord?*

HAMLET *Of course. You sell fish*.⁵

Hamlet. Ato III. Cena I. (Tradução nossa)

POLÔNIO O senhor se lembra de mim?

HAMLET Claro. O senhor vende *peixe*.⁶

Nesse momento específico da peça, Polônio conversa com Hamlet, que se finge de louco. Polônio pergunta a Hamlet se este o conhece e Hamlet responde que sim, e afirma que Polônio é um *peixeiro*, termo que na época do bardo tinha duplo sentido: vendedor de peixes e comerciante de prostitutas, segundo nota de rodapé da edição Arden. Nesse sentido, Hamlet está ironicamente se referindo à filha de Polônio, Ofélia, que mantinha uma relação mais íntima com o príncipe. Notamos que a tradução de Fernandes é sofisticada; ele traduz o termo *fishmonger* por *rufião*. Contudo, a linguagem re-

⁴ Entre outros sentidos, *rufião*, de acordo com o dicionário Aurélio, é um indivíduo que vive a expensas de prostituta.

⁵ In Shakespeare's language *fish* meant 'prostitute'.

⁶ No texto shakespeariano, *fish* ("peixe") também queria dizer "prostituta".

quintada de Fernandes poderia oferecer um fator limitante a uma faixa de leitores que não tivesse um vocabulário mais elevado, e por não conhecer o real sentido de tais palavras no texto, perderia informações importantes. Nuno opta por trazer o termo antigo, mas tenta manter o outro sentido chulo, ao acrescentar a frase seguinte *ou talvez venda mulheres*, que expande e explica o outro sentido da palavra *fishmonger*, apesar de eufemizar um pouco o sentido como um todo, uma vez que a venda de mulheres traz um sentido mais geral. Nós, entretanto, optamos por colocar a explicação em uma nota de rodapé, pois queríamos chamar a atenção do leitor não só para um outro sentido do termo, o de prostituta, como também mostrar ao leitor que as palavras podiam ter sentidos diferentes na época em que Shakespeare viveu. Quisemos, portanto, trazer um leve “sabor histórico” da época em que o texto foi escrito.

O próximo trecho se dá quando Hamlet convida a todos os nobres do castelo para assistirem a uma peça. A fala a seguir ocorre quando Hamlet encontra Ofélia.

Hamlet. Act III. Scene II. (Texto “original”)

HAMLET [*lying down at Ophelia's feet*] Lady, shall I lie in your lap?
OPHELIA No, my lord.
HAMLET I mean, my head upon your lap.
OPHELIA Ay, my lord.
HAMLET Do you think I meant *country matters*?

Hamlet. Ato III. Cena II. (Tradução de Millôr Fernandes)

HAMLET Senhora, posso me *enfiar* em seu colo? (*Deita-se aos pés de Ofélia.*)
OFÉLIA Não, meu senhor.
HAMLET Quero dizer, pôr minha cabeça no seu colo?
OFÉLIA Sim, meu senhor.
HAMLET Achou que eu estava dizendo coisa que não se *reputa*?

Hamlet. Ato III. Cena II. (Tradução de Fernando Nuno)

– Senhora, posso ficar no seu colo? – diz Hamlet, sentando-se aos pés de Ofélia.

– Não, senhor.

– Eu quero dizer, pôr a cabeça no seu colo...

– Pode, senhor.

– A senhora achou que eu estava dizendo alguma *coisa típica de pessoa de baixa condição*?

Hamlet. Ato III. Cena II. (Adaptação nossa)

HAMLET *Lady, shall I lie in your lap?*

OPHELIA *No, my lord.*

HAMLET *I mean, my head in your lap?*

OPHELIA *Yes, my lord.*

HAMLET *Do you think I **meant** sex?*

Hamlet. Ato III. Cena II. (Tradução nossa)

HAMLET *Senhora, posso deitar-me no seu colo?*

OFÉLIA *Não, senhor.*

HAMLET *Quero dizer, minha cabeça no seu colo?*

OFÉLIA *Sim, senhor.*

HAMLET *Acha que eu quis **dizer** sexo?*

O texto original editado pela Arden traz duas notas de rodapé explicativas. Uma refere-se a *lie in your lap*, onde se lê que a expressão tem um “sentido indecente”. Já a nota sobre *country matters* fala em fazer amor físico e inclui a explicação de um jogo sonoro de cunho popular com a primeira sílaba da palavra *country*, *cunt* que significava vagina. A tradução de Fernandes é elitizante e eufemizada.

Ele brinca com o texto ao colocar a palavra *enfiar* e vai mais além ao optar pela palavra *reputa*, que brinca sonoramente com a palavra *puta*, além de trazer o outro sentido de reputação. É um jogo de palavras refinado, contudo não se pode esperar que um leitor mediano o compreenda em sua totalidade em uma leitura *solo*, sem explicações. Já Nuno não traz em momento algum o sentido obsceno, limitando-se a eufemizar a segunda possibilidade, ao colocar a frase *pessoa de baixa condição*, o que não é suficiente para o leitor perceber o outro sentido. A adaptação e a tradução escritas por nós explicitam o sentido chulo ao colocar *meant sex* e *dizer sexo*. Dessa maneira, todo o diálogo anterior pode ser relido e o segundo sentido será facilmente compreendido.

Romeu e Julieta

Essa peça de Shakespeare está repleta de sentidos eróticos, obscenos e chulos. Eles aparecem nas falas dos servos das famílias inimigas, ou naquelas do obsceno Mercúcio, ou da ama ingênua, durante os três primeiros atos da peça. Tais falas trazem o cômico grosseiro, a visão pornográfica do amor, de acordo com a percepção daqueles que vivem no entorno de Romeu e Julieta. Estes, no entanto, demonstram nutrir um amor mais puro.

Mercúcio conversa sobre Romeu com Benvólio. Segundo a visão obscena de Mercúcio, Romeu está sem namorada e sofre com a falta de sexo, que tenta minimizar na prática da masturbação.

Romeo and Juliet. Ato II. Cena IV. (Texto original)

Enter ROMEO.

BENVOLIO Here comes Romeo, here comes Romeo!

MERCUTIO *Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified.* Now is he for the numbers that Petrarch flowed in. Laura, to his lady, was a kitchen wench – marry, she had a better love to berhyme her –

Dido a dowdy, Cleopatra a gypsy, Helen and Hero
hildings and harlots, Thisbe a grey eye or so, but not
to the purpose...

Romeu e Julieta. Ato II. Cena IV. (Tradução de Barbara
Heliodora)

Entra Romeu.

BENVOLIO Lá vem Romeu, lá vem Romeu!

MERCÚCIO *Ro sem meu tem rosto de arenque seco. Ah, carne, carne, estás peixificada.* Vai deslizar em versos de Petrarca. Diante de sua amada, Laura é ajudante de cozinha – apenas arranjou melhor versejador – Dido é uma pata, Cleópatra uma cigana, Helena e Hero rameiras safadas, e Tisbe bonitinha, mas nada que valesse a pena...

Romeu e Julieta. Ato II. Cena IV. (Tradução de Fernando Nuno)

– Ei, Mercúcio, volte para a Terra, olha quem vem lá. É Romeu!

– *Como uma tainha seca e sem ovas* – comenta Mercúcio. *Já podemos usar carne para preparar uma peixada, porque hoje em dia até a carne está virando peixe, está se peixificando...* Dá para ver que ele está encantado pelos poemas daquele antigo italiano, Petrarca: Laura, a musa do poeta, é uma simples cozinheira em comparação com a amada de Romeu. Não importa que o poeta dela soubesse compor versos melhor, claro! Cleópatra não passava de uma cigana, Helena é uma mera meretriz, Tisbe tem os olhos tortos; todas as mulheres perdem a graça e o interesse diante da amada de Romeu...

Romeo and Juliet. Ato II. Cena IV. (Adaptação nossa)

BENVOLIO *Here comes Romeo.*

MERCUTIO *He looks skinny, like a dried herring without his eggs and hasn't got his girl...*

Romeu e Julieta. Ato II. Cena IV. (Tradução nossa)

BENVÓLIO *Aí vem Romeu.*

MERCÚCIO *Parece magro, como um arenque seco sem os ovos, e sem sua garota...*

O texto original traz clara a idéia de que Romeu ama e não é correspondido, e essa não-correspondência é notória na analogia que Mercúcio faz entre Romeu e Rosalina, seu amor “platônico”, e Petrarca e sua musa Laura, bem como com outras personagens femininas históricas fictícias, que, de acordo com a visão de Mercúcio, não eram nada comparadas à amada de Romeu. Porém, logo no início da fala, Mercúcio faz uma brincadeira chula de cunho sexual grosseiro, onde coloca a real situação de Romeu sem sua amada: doente de amor, só, acabando-se no sexo. A fala começa com *Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified*. Segundo explicação de nota da Arden, *roe* é o som do início da palavra *Ro* (Romeu), e o que restaria do nome seria *meo* ou *O me* que é o lamento de um amante triste, não correspondido. Entretanto, *roe* também era a palavra utilizada para designar o esperma do peixe macho, o que confirma a continuação da frase por Mercúcio ao dizer que a carne de Romeu está *fishified*, *peixificada*, ou seja, igual à de um peixe. Outro sentido que Shakespeare poderia querer dar à fala, através da analogia com o peixe seco, é que Romeu sem uma mulher e sem reproduzir, seria igual a um peixe seco, sem vida. Contudo, se Romeu está sem vida, ou sem esperma, igual a um arenque seco, fica claro o outro sentido, que o jovem triste, apaixonado, não correspondido e louco de amor, passa suas noites ardendo de amor, se masturbando. Essa idéia da masturbação aparece pelo menos umas duas vezes em outras falas de Mercúcio. A tradução de Heliadora reconstrói a brincadeira sonora, mas no sentido oposto, preocupando-se, certamente em manter a rima, ao escrever que Romeu tem *Ro*, mas não *meu* e diz que seu rosto está igual ao de um arenque seco, além de utilizar o termo *peixificada* para carne em seguida. A sua

“tradução” traz alguns aspectos, ainda que muito distantes, do texto original; entretanto, o sentido real obsceno desaparece totalmente. Em sua versão atualizada, Nuno, por outro lado, brinca com a visão de que Romeu está um peixe seco e, portanto, se presta para ser cozido e ser utilizado para uma peixada. Essa brincadeira feita por Nuno descaracteriza o sentido inicial da fala, apesar de ele acrescentar que o *peixe seco está sem as suas ovas*, que são o fruto da reprodução. Acreditamos que a idéia seja que ele não pode reproduzir porque está só. Nossa adaptação e tradução alteram *ovas* para *eggs* e *ovos*, de maneira a ligar Romeu ao peixe, porém também aos seus testículos, assim como expande o sentido do por que da masturbação, pois ele está *sem sua garota*, e esta última frase condensa aquelas sobre a musa de Petrarca e sobre outras mulheres famosas. No entanto, a proposta do nosso trabalho é fazer uma adaptação que tem como objetivo inicial condensar e facilitar o texto original, logo ela traz uma imagem resumida, não eufemizada, porém mais próxima do texto inicial do que as outras traduções aqui analisadas.

Romeo and Juliet. Ato II. Cena IV. (Texto original)

NURSE God ye good morrow, gentlemen.
MERCUTIO God ye good e'en, fair gentlewoman.
NURSE Is it good e'en?
MERCUTIO 'Tis no less, I tell ye; for *the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.*

Romeu e Julieta Ato II. Cena IV. (Tradução de Barbara Heliodora)

AMA Deus lhes dê bons dias, cavalheiros.
MERCUCIO Que Deus lhe dê uma *boa noite*, bela dama.
AMA É boa noite?
MERCUCIO Nada menos do que isso, pois *o safado do ponteiro do sol está neste momento cobrindo a marca do meio dia.*

Romeu e Julieta. Ato II. Cena IV. (Tradução de Fernando Nuno)

- Deus lhes conceda um bom dia, cavalheiros – diz a mulher, empertigada.
- E Deus lhe dê uma boa tarde, bela senhora – responde Mercúcio.
- Por quê, já é de tarde, cavalheiro?
- Menos que isso não é, minha dama, porque ***o ponteiro do relógio está durinho como o pau apontando para cima: é meio-dia em ponto.***

Romeu and Juliet. Ato II. Cena IV. (Adaptação nossa)

- NURSE *Good morning, gentlemen.*
- MERCUTIO *Good afternoon, fair lady.*
- NURSE *Is it now afternoon?*
- MERCUTIO *It's not earlier than that, I tell you. The **bawdy hand of the clock is now upon the prick of noon.***⁷

Romeu e Julieta. Ato II. Cena IV. (Tradução nossa)

- AMA *Bom dia, senhores.*
- MERCÚCIO *Boa tarde, gentil senhora.*
- AMA *Já é tarde agora?*
- MERCÚCIO *Não é mais cedo do que isso, eu lhe digo. **O ponteiro obsceno do relógio aponta para o meio-dia.***⁸

A alusão a pênis não está somente presente na nota da Arden como no próprio texto, quando a personagem Mercutio utiliza a fra-

⁷ Again Mercutio's language is full of offensive sexual innuendo. It is noon, midday. The image of a clock, with the two hands pointing upwards to the sun could be a metaphor for masturbation (one hand holding an erect penis), which is what Romeo has been doing, according to Mercutio.

⁸ Novamente a linguagem de Mercúcio está repleta de insinuações sexuais. É meio-dia. A imagem de um relógio, com os dois ponteiros (em inglês 'hands', "mãos") apontando para cima em direção ao sol, poderia ser uma metáfora para masturbação (uma mão segurando um pênis ereto), que é o que Romeu tem feito ultimamente, de acordo com a visão de Mercúcio. Significa que é meio-dia, mas pode significar ereção também.

se *bawdy hand*, mão obscena, que é traduzida por *safado do ponteiro do sol* por Heliodora. Percebe-se aqui a eufemização do real sentido do diálogo, na utilização da palavra *safado*. Heliodora comete o erro ao traduzir *e'en, evening* em inglês moderno, por *noite*; entretanto esse termo, na época de Shakespeare, queria dizer *tarde, hora do almoço*. Já Nuno ousa mais e se aproxima da linguagem dos dias de hoje, ao arriscar *o ponteiro do relógio está durinho como o pau apontando para cima: é meio-dia em ponto*. Semelhante à tradução de Heliodora, os sentidos do meio-dia, relógio e membro teso, empregados por Nuno estão presentes, porém de forma bem mais clara na tradução de Nuno. A nossa adaptação abarca todos os sentidos, bem como arrisca e associa a imagem dos ponteiros do relógio na marca do meio-dia à masturbação, uma mão segurando um membro ereto. A nossa tradução explica o termo *hand* do inglês com o sentido de mão, o que auxilia a tecer a imagem mental do ato da masturbação, apesar da tradução ser *ponteiros*. Entretanto, ao explicar detalhadamente e abertamente todos esses sentidos, as notas ficaram mais obscenas do que a própria fala de Mercúcio.

Otelo

Abordaremos a seguir um trecho de *Otelo*, ato I, cena I. A conversa é entre Iago, Brabâncio e Rodrigo. Iago e Rodrigo acordam aos berros Brabâncio no meio da noite, para informá-lo que sua filha Desdêmona fugiu com o negro Otelo, para se casarem.

Othello. Ato I. Cena I. (Texto original)

IAGO I am one, sir, that come to tell you, *your daughter, and the Moor, are now making the beast with two backs...*

Otelo: o mouro de Veneza. Ato I. Cena I. (Tradução de Barbara Heliodora)

IAGO Alguém, senhor, que lhe vem dizer que *sua filha e o Mouro estão agora formando a besta de duas costas*.

Otelo. Ato I. Cena I. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

IAGO Um canalha, senhor, que vem lhe participar que *sua filha e o Mouro estão neste exato momento fazendo a figura da besta com duas costas*.

Othello. Ato I. Cena I. (Adaptação nossa)

IAGO *The kind that tells you your daughter and the Moor are having sex now*.

Otelo. Ato III. Cena I. (Tradução nossa)

IAGO O tipo que lhe diz que *sua filha e o mouro estão trepan-do agora*.

Nesta peça Shakespeare relaciona animais ao ato sexual, pois este tem uma conotação baixa, uma vez que a peça irá tratar da traição. No trecho original observa-se que Shakespeare faz uso do animal *beast*, *besta*, quando menciona o amor infrator de Desdêmona e Otelo, uma vez que eles fugiram para se casar, sem o consentimento de Brabâncio, o pai de Desdêmona. As traduções de Heliodora e Faria respeitam o texto original ao traduzirem *formando a besta de duas costas*, e *fazendo a figura da besta com duas costas* respectivamente. Entretanto, resolvemos em nossa adaptação e tradução facilitar esse trecho ao adaptá-lo por *are having sex now*, porém traduzimos por *trepan-do* com o intuito de trazer, de alguma maneira, o sentido inicial animal, mais grosseiro.

Otelo, ato III, cena I. A conversa é entre o bobo e um músico.

Othello. Ato III. Cena I. (Texto original)

CLOWN Why, masters, ha' your *instruments been at Naples, that they speak i' the nose* thus?

FIRST MUS. How, sir, how?

CLOWN Are these, I pray, call'd *wind-instruments*?

FIRST MUS. Ay, marry are they, sir.

CLOWN O, thereby *hangs a tail*.

FIRST MUS. Whereby *hangs a tale*, sir?

CLOWN Marry, sir, by many a wind-instrument that I know. But, masters, here's money for you, and the general so likes your music, that he desires you, of all loves, to make no more noise with it.

Otelo: o mouro de Veneza. Ato III. Cena I. (Tradução de Barbara Heliodora)

CÔMICO Minha gente, será que seus *instrumentos andaram em Nápoles, para falar* assim pelo nariz?

1º MÚSICO Como é, senhor, como é?

CÔMICO Esses aí, se faz o favor, são chamados instrumentos de sopro?

1º MÚSICO Claro que sim, senhor.

CÔMICO Isso é história de *rabo*.

1º MÚSICO Como história de *rabo*, senhor?

CÔMICO Ora, senhor, segundo muitos instrumentos de sopro que conheço. Mas, moçada, eis aqui o seu dinheiro; e o general gosta tanto de sua música que deseja que os senhores, por amor dos amores, parem de fazer barulho com ela.

Otelo. Ato III. Cena I. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

- BOBO Ora, senhores, seus *instrumentos por um acaso estiveram em Nápoles*, para falarem assim pelo nariz?
- 1º MÚSICO O que diz, senhor? O que diz?
- BOBO Eu pergunto: são esses instrumentos de *sopro*?
- 1º MÚSICO Mas sim, são de *sopro*, realmente.
- BOBO Ah, mas então tem *coisas no ar, mais do que sofro*.
- 1º MÚSICO Que coisas, senhor, *há no ar mais do que sopro*?
- BOBO Tudo, senhor, de interessante e surpreendente, que nos *sopram aos ouvidos*. Mas, senhores, vejam, dinheiro para vocês; o general tanto aprecia sua música que, pela graça divina, encontra-se desejoso de não mais ouvi-los tocando esse ruído.

Othello. Ato III. Cena I. (Adaptação nossa)

- CLOWN *Have your instruments been in Naples? They speak through the nose.*⁹
- MUSICIAN *Excuse me?*
- CLOWN *Are these wind instruments?*
- MUSICIAN *Yes, they are.*
- CLOWN *Oh, so it hangs a tail.*
- MUSICIAN *Hangs a tale,*¹⁰ *sir?*

⁹ Naples was considered a place likely to contract syphilis, which may eat away some parts of a person's body. In this specific dialogue, the pun is with playing the pipes and having oral sex, since syphilis may eat the edge of the nose. In a more advanced stage the disease could reach inside the nose, which would give the human sounds a nasal twang which resembles wind instruments. But on the other hand this nasal twang could also stand for the nasalized sound of the bagpipes. Later in the conversation the clown refers to wind instruments saying they're full of wind, meaning that the wind-instrument is the adjacent 'wind-breaker', the anus, which is close to the tail of the instrument, and tail, in common Elizabethan English, was a colloquial word for penis. We see here a number of bawdy puns derived from the wind instruments.

¹⁰ Play with tail and tale, words which have the same sound but different meanings. Tail stands for the long wind instrument and for penis, while tale is a story.

CLOWN *Both, sir. But here's some money for you, musicians. And the general likes your music so much that he wants you not to make any more noise with it.*

Otelo. Ato III. Cena I. (Tradução nossa)

BOBO *Os seus instrumentos estiveram em Nápoles? Eles falam pelo nariz.*¹¹
MÚSICO *Como é? O que disse?*
BOBO *Estes instrumentos são de sopro?*
MÚSICO *Sim, são.*
BOBO *Ah, então tem rabo aí.*
BOBO *Tem história,*¹² *senhor?*
BOBO *Ambos, senhor. Mas aqui tenho dinheiro pros senhores músicos. O general aprecia tanto sua música que deseja que os senhores não façam mais barulho com ela.*

Este trecho de *Otelo* é um exemplo clássico de como uma tradução pode enfrentar dificuldades, quando se pretende repetir os mesmos elementos do texto inicial e preservar o sentido total do trecho. No caso da tradução de *Heliodora*, os termos *história* e *rabo* são mantidos. Entretanto, a alusão histórica à Nápoles, sua relação direta com a sífilis e o jogo que Shakespeare faz com instrumento de

¹¹ Nápoles era considerado um lugar promissor à contração de sífilis, que poderia devorar algumas partes do corpo de uma pessoa. Nesse diálogo específico, o trocadilho é com tocar a gaita de fole e fazer sexo oral, uma vez que a sífilis pode devorar a parte externa do nariz. Em um estágio mais avançado, a doença poderia acometer a parte interna do nariz, o que daria aos sons humanos um som anasalado semelhante ao dos instrumentos de sopro. Por outro lado, esse som anasalado poderia se referir também às gaitas de fole. Na fala mais adiante, o bobo se refere a instrumentos de sopro dizendo que eles estão cheios de vento, indicando que o instrumento de sopro está próximo ao “quebrador de vento ou de gases” ou ânus que se situa perto da cauda (tail) do instrumento, e tail no inglês elisabetano corriqueiro, era uma palavra coloquial para pênis. Vemos aqui um número de variados trocadilhos chulos que derivam dos instrumentos de sopro.

¹² Jogo de palavras com tail e tale, palavras que têm o mesmo som, mas significados diferentes. Tail, cauda, indica o longo instrumento de sopro, a gaita de fole, bem como o pênis, enquanto que tale é uma história.

sopro se perdem completamente. A tradução de Faria é mais ousada e nota-se um grande esforço em se manter os sentidos múltiplos, criados a partir dos jogos de significados propostos por Shakespeare. A construção dos novos significados é sofisticada, o que faz com que percebamos o trabalho refinado que a tradutora desenvolveu na tentativa de se aproximar do texto inicial. *Instrumentos de sopro, coisas no ar, mais do que soffro, sopram aos ouvidos*, são tentativas válidas de se chegar ao sentido grosseiro de ânus e gases, bem como trazem o outro sentido, aquele da gaita de fole e seu som, de uma maneira interessante. Porém, acreditamos que a reconstrução desse trecho seja de difícil compreensão do leitor que desconhece todo o jogo inicial proposto por Shakespeare. Apesar do texto de Faria ser considerado uma tradução, esse trecho, a exemplo de outros, é uma adaptação, ainda que pontual, do trecho inicial, e não poderia ser diferente, dada a dificuldade do mesmo. Por outro lado, nossa adaptação, bem como nossa tradução, fazem uso de notas para explicar toda a riqueza do texto shakespeariano.

Breve conclusão

Neste artigo quisemos trazer algo mais do que as omissões ou eufemizações dos sentidos eróticos, obscenos e chulos de que três peças de William Shakespeare são vítimas, quando traduzidas para o português. Acreditamos terem ficado evidentes a riqueza do texto do bardo e as dificuldades enfrentadas pelos tradutores ao se empenharem em produzir traduções de tais textos. O termo tradução entra novamente em cheque, pois, apesar de tais textos serem publicados como traduções, na nossa concepção eles são adaptações como o são nossos textos aqui também analisados. Uma vez mais, o parâmetro é a distância entre o texto final e o inicial, e, dentro desta visada, nossos textos estão condensados, são menores do que as ditas traduções; no entanto, em alguns momentos, buscam maior fidelidade do que as chamadas traduções, especialmente quando tra-

zem o termo ou a frase obscena no texto enquanto outros os omitem, ou quando explicam em notas a vastidão de sentidos do texto shakespeariano. Notas de rodapé são de grande importância para a compreensão do sentido obsceno. Elas têm a função de orientar o leitor a perceber esse sentido chulo, iluminando o que estava oculto. Além disso, servem de guia de leitura e são muito divertidas.

Referências:

- AMORIM, Lauro Maia. "Tradução e adaptação: Encruzilhadas da textualidade em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling". São Paulo: UNESP, 2005.
- BASTIN, Georges L. *Traducir o adaptar*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Facultad de Humanidades y Educación, 1998.
- CRYSTAL, David; CRYSTAL, Ben. *Shakespeare's Words. A Glossary & Language Companion*. New York: Penguin, 2002.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2005.
- GILMAN, Margaret. *Othello in French*. Paris: E. Champion, 1925.
- LAMB, Charles e Mary. *Tales from Shakespeare*. London: Penguin, 2002.
- MONACO, Marion. *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*. Paris: Didier, 1974.
- NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO da Língua Portuguesa. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.
- PARTRIDGE, Eric. *Shakespeare's Bawdy*. London and New York: Routledge, 1968.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. The Arden Edition of Works of William Shakespeare. London and New York: Routledge, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. No Fear Shakespeare. New York: SparkNotes, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Versão atualizada de Fernando Nuno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM POCKET, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. The Arden Edition of Works of William Shakespeare. Routledge: London and New York, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. No Fear Shakespeare. New York: SparkNotes, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Othello/Otelo*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Otelo: o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. The Arden Edition of Works of William Shakespeare. London and New York: Routledge, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. No Fear Shakespeare. New York: SparkNotes, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet/ Romeu e Julieta*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Barbara Heliodora. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Versão atualizada de Fernando Nuno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Marilise Rezende Bertin. *O erótico, o chulo e o obsceno em traduções e adaptações de...*

VERMEER, Hans J. "Skopos and Commission in Translational Action". In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Second Edition. New York. 2004, p. 227-238.

VOLLET, Neusa L. R. "Uma reflexão sobre o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras de *Hamlet*". Em Marcia A. P. Martins (org.) *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.